

LA REALIZACIÓN MUSICAL DE LA POESÍA RENACENTISTA

Desde la publicación en 1536 del *Libro de Música de vihuela de mano intitulado El Maestro*, de Luys Milán, hasta 1575, año en que ve la luz en Sevilla el *Libro de Música en cifras para vihuela intitulado El Parnaso*, asistimos a un período breve, pero enormemente productivo en la literatura vihuelística del Renacimiento. A los compositores ya citados hay que añadir los nombres de Luys de Narváez, Alonso Mudarra, Enriquez de Valderrábano, Diego Pisador y Miguel de Fuenllana¹. Si bien es en la época de los Reyes Católicos donde se encuentran los precedentes de esta música², no se ha descubierto hasta la fecha ningún texto de música para vihuela anterior a *El Maestro* de Milán.

En el conjunto de obras que constituye nuestro estudio, la música está expresamente escrita para el instrumento. Sin embargo, según costumbre de la época, organistas y clavicordistas ejecutaban obras para vihuela, y música para tecla se tocaba con instrumentos de cuerda (arpa, vihuela, laúd...). A esta literatura híbrida para cuerdas o teclado pertenecen las obras de Venegas de Henestrosa,

¹ Siete son pues las obras que configuran este repertorio vihuelístico:

- Milán, Luys: *Libro de Música de vihuela de mano intitulado El Maestro*; Valencia, 1536.
- Narváez, Luys de: *Los seys libros del Delphin de Música de cifra para tañer vihuela*; Valladolid, 1538.
- Mudarra, Alonso: *Tres libros de Música en cifra para vihuela*; Sevilla, 1546.
- Valderrábano, Enriquez de: *Libro de Música de vihuela intitulado Silva de Sirenas*; Valladolid, 1547.
- Pisador, Diego: *Libro de Música de vihuela*; Salamanca, 1552.
- Fuenllana, Miguel de: *Libro de Música para vihuela intitulado Orphénica Lyra*; Sevilla, 1554.
- Daza, Esteban: *Libro de Música en cifra intitulado El Parnaso*; Valladolid, 1576.

² Anglés, Higinio y Romeu, José: *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*; Barcelona: C.S.I.C., 1941-1951, I.

Tomás de Sancta María y Antonio de Cabeçón, escritas en tablatura para tecla, que sirven "para tecla, arpa y vihuela"³. Como señala Hernando de Cabeçón en la edición de las obras de su padre:

Los que quisieren aprovecharse deste libro en la vihuela, tengan qüenta que toparán algunas vezes dos voces que van glosando: han de dexar la una que menos al caso les pareciere hazer, y así se podrán tañer con facilidad todo lo que en este libro va cifrado, y más los que acostumbran tañer en vihuela de siete órdenes.

El intrumento del harpa es tan semejante a la tecla, que todo lo que en ella se tañe, se tañerá en el harpa sin mucha dificultad⁴.

El papel que la vihuela desempeñó en la cultura renacentista es un tema tan polémico como escasamente estudiado, y excede con mucho el propósito de esta comunicación. No obstante, en una rápida visión retrospectiva, no podemos dejar de mencionar las transcripciones del Conde de Morphy en *Les luthistes espagnols du XVI^{ème} siècle*, primer intento de editar un repertorio vihuelístico, aunque caiga en innumerables errores⁵. El gran paso adelante se debe sin duda a Emilio Pujol, con la transcripción y estudio de las obras de Narváez, Mudarra y Valderrábano⁶, enriquecedor trabajo que resalta el aspecto esencial de esta música: su carácter fundamentalmente polifónico y contrapuntístico.

Aunque nuestros vihuelistas, con un marcado carácter didáctico, insistan más en el aspecto instrumental que en el vocal⁷, adoptan siempre el texto poético

³ Estas tres recopilaciones son:

- Venegas de Henestrosa, Luis: *Libro de Cifra Nueva*; Alcalá, 1557. Transcrip. y est. por Higinio Anglés en *La Música en la Corte de Carlos V*; Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1984.
- Sancta María, Tomás de: *Libro llamado arte de tañer fantasía*; Valladolid, 1565. Introd. by Denis Stevens, Gregg - International, 1972. Existe también una ed. facsímil realizada por la Biblioteca Nacional de Madrid.
- Cabeçón, Antonio de: *Obras de música para tecla, arpa y vihuela... Recopiladas y puestas en cifra por Hernando de Cabeçón, su hijo*; Madrid, 1578. Ed. de Mons. Higinio Anglés; Barcelona: C.S.I.C., 1966, 3 vv. También puede manejarse la ed. facsímil hecha por la Biblioteca Nacional de Madrid.

⁴ Cabeçón, *op. cit.*, fol. XVIII de la "Declaración de la cifra que en este libro se usa."

⁵ Morphy, Conde de: *Les luthistes espagnols du XVI^{ème} siècle*; Leipzig, 1902. El Prof. Pujol, en la edición de la obra de Mudarra, señala los evidentes errores que Morphy comete en la transcripción musical y en la utilización de la cifra, sin negar el indudable valor que su obra tiene aún hoy, al revalorizar nuestro pasado musical y contribuir "eficazmente a enaltecer un sector de nuestros valores musicales del siglo XVI". Véase la ed. moderna de la obra de Mudarra; Barcelona: C.S.I.C., 1949, p. 45.

⁶ Para una documentación bibliográfica detallada sobre cada uno de estos compositores, se pueden consultar las eds. modernas: Barcelona: C.S.I.C., 1945, 1949 y 1965, respectivamente. Con anterioridad había sido editada la obra de Milán en Leipzig, 1927, con transcripciones de Leo Schreder, y posteriormente en London, 1971 (ed. facsímil). También existe una ed. facsímil de la obra de Pisador; Genève, 1973. Para una descripción de la *Orphénica Lyra* de Fuenllana puede verse Pedrell: *Catàlech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*; Barcelona, 1909, pp. 125-155.

⁷ Como señal de forma explícita Milán: "La intención deste presente libro es mostrar música de vihuela de mano a un principiante que nunca huuiesse tañido: y tener aquella orden con él como tiene un maestro con un discípulo". *Op. cit.*, fol. XXIII de la "Declaración de la cifra."

como elemento ejemplificador necesario. Según Fuenllana: "... fue mi intención poner la letra, porque me parece que la letra es el ánima de cualquier composición, pues aunque qualquier obra compuesta de música sea muy buena, faltándole la letra parece que carece de verdadero espíritu"⁸. Música y poesía aparecen como coextensivos, sustento uno del otro, con una razón de ser común. La poesía, en su realización musical, abre una doble dimensión en el estudio de la literatura oral del XVI: el trasvase de lo oral a lo escrito y de lo escrito a lo oral. En cuanto al primer aspecto, gracias a las obras de música, hemos conservado el texto de muchas composiciones poéticas que de otro modo se hubieran perdido⁹.

⁸ Fuenllana, *op. cit.*, fol. 4v de los "Avisos y documentos que en este libro se contienen." Hemos dejado para un artículo posterior el estudio de las relaciones entre Poesía y Música en el Renacimiento. Sin negar que se trata de lenguajes autónomos, texto y melodía se aúnan para —según la idea clásica— elevar el alma humana: "Sócrates (...) decía que quando se juntavan en el ánima todos los desseos, affectos y movimientos della, y obedecían a la Razón, se hacía de todo como de bozes acordes una armonía tan eccellente y suave, que despertava al hombre, y le hacía venir en consideración del movimiento y consonancia de los cielos (...) De que el divino Platón decía que la música principalmente nos fue dada para templar y moderar los efectos y passiones del alma" (*Silva de Sirenas*, "Dedicatoria", f. 2v.). Para conseguir esa influencia o poder, el canto debía regirse por la claridad y perfección. El soneto de Cetina "A una dama que le pidió alguna cosa suya para cantar" encarna muy bien el deseo de que la música no se desvíe del espíritu de la letra:

No es sabrosa la música, ni es buena,
aunque se cante bien, señora mía,
si de la letra el punto se desvía,
antes causa disgusto, enfado y pena.

Mas si a lo que se canta, acaso suena
la música conforme a su armonía,
en lugar del pesar que el alma cría,
de un dulce imaginar la deja llena.-

(*Sonetos y madrigales completos*; ed. de Begoña López Bueno; Madrid: Cátedra, 1981, p. 330)

Sin intención de detallar toda la bibliografía sobre el tema, remitimos a: *Musique et poésie au XVI^{ème} siecle*. V Colloque International du Centre National de la Recherche Scientifique; Paris, 1954; Devoto, Daniel: "Poésie et musique dans l'oeuvre des vihuelistes", *Annales musicologiques*, IV (1956), 233-291; y Querol, Miguel: "El humanismo musical de la Escuela Sevillana del Renacimiento", *Anuario Musical*, XXI (1976), 51-64.

⁹ Los trazos seguidos por la lírica renacentista pueden rastrearse también a través de los cancioneros impresos en el XVI, que ilustran musicalmente los textos poéticos más dispares. Véanse por ejemplo: *Cancionero Musical de la Casa de Medinaceli (siglo XVI)*; transcrip. y est. por Miguel Querol Gavaldá; Barcelona: C.S.I.C., 1949-1950, 2 vv. *Cancionero de Uppsala*; Venecia, 1556; transcrip. de Rafael Mitjana, est. introd. por Leopoldo Quero Rosso; Madrid: Instituto de España, 1980. Y de sus predecesores: *Cancionero Musical de la Colombina*; Sevilla, hacia 1450; ed. de Miguel Querol; Barcelona: C.S.I.C., 1971. *Cancionero de la Catedral de Segovia*; ed. facsímil del Códice realizada por la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia y dirigida por Ramón Perales de la Cal; 1977 (para un estudio de los textos poéticos castellanos que componen dicho Cancionero puede verse la ed. de Joaquín González Cuenca; Ciudad Real, 1980). Y por último, el *Cancionero Musical de Palacio*. Introd. y est. de José Romeu; Barcelona, 1965 v. III-A y III-B de *La Música en la Corte de los Reyes Católicos*.

No hay que olvidar además, que muchas de las variaciones existentes al cotejar poemas en una edición poética y otra musical (o en dos musicales), se debe o bien a que el compositor suele transcribir de memoria o bien a que conscientemente modifica el texto transmitido para adaptarlo al canto, introduciendo para ello variantes escritas normalmente no tenidas en cuenta por la crítica. En su segunda vertiente, es decir, paso de lo escrito a lo oral, el poema, desde el momento en que entra en el canal de transmisión musical, tiene otro medio tan importante como la escritura para ser fijado: la música. Música que amplía el campo de recepción del poema y que conlleva, al permitir una mejor fijación en la memoria, una mayor difusión.

Al mismo tiempo que en la literatura se está produciendo la construcción de los géneros modernos, en música asistimos al desarrollo de un estilo instrumental que irá poco a poco ganando terreno sobre el vocal, siendo los instrumentos (y sobre todo la vihuela) los verdaderos artífices de tal desarrollo. Todas las obras escritas en cifra para instrumentos de cuerda pulsada impresas en España en el siglo XVI son para vihuela, arpa y guitarra, y conviven con el laúd hasta dicho siglo. Frente al resto de Europa, donde el laúd se erige en rey musical, en España irá perdiendo importancia; tampoco la guitarra, considerada como vulgar y de escasos recursos, despierta las simpatías de los compositores (aunque Mudarra incluye obras para guitarra, primeras que aparecen en Europa, ocho años antes que las de Fuenllana). Será la vihuela el instrumento idóneo para la adaptación polifónica, dada su capacidad para asociar el sonido a la palabra cantada¹⁰.

Este hecho, estrictamente musical, unido al del fácil transporte de la vihuela (frente al órgano o al realejo, por ejemplo) amplía el campo de recepción, sirviéndose de ella no sólo en los salones de la Corte, también en hogares domésticos¹¹ e incluso manifestaciones de carácter público en ámbitos cerrados. En ciertos actos festivos se instalaban tablados en las calles para escenificar pequeñas obras, celebrar juegos, justas, o realizar representaciones con cantos y música.

¹⁰ Emilio Pujol, en el estudio de la obra de Narváez, lleva a cabo un análisis detallado de las diferencias entre vihuela, laúd y guitarra. Según algunos investigadores, el laúd, al haber sido introducido por los árabes, fue considerado elemento extraño, de ahí su escasa utilización. Pujol, basándose en la estructura del instrumento, piensa que al formar una caja abovedada, el laúd potencia más la confusión, y las voces salen mezcladas o cruzadas; esto no ocurría con la vihuela. Véase ed. moderna de Narváez; Barcelona: C.S.I.C., 1954, pp. 7-8.

¹¹ Lutero señala cómo el laúd suplía en muchas ocasiones la falta de órgano en las iglesias rurales, teniendo además una importante función en los actos devotos privados (véase WOLF, J.: *Historia de la Música*; Buenos Aires: Labor, 1934, p. 142). Sin embargo, no hay que olvidar que Lutero es protestante, ¿hasta qué punto podemos establecer un paralelismo con la España católica renacentista? Bastantes años más tarde, Valera en *Juanita La Larga* ridiculiza la utilización de la guitarra en la iglesia frente al prestigio del órgano: "A las diez se cantó la misa mayor con órgano, que le hay allí muy bueno, y no sucede lo que en Tocina y en otros lugares de la Andalucía baja, donde dicen que a falta de órgano tocan la guitarra en la iglesia. De esto no respondemos. Puede que sea una calumnia. Lo contamos porque lo hemos oído contar". Valera, Juan: *Juanita La Larga*; Pról. de Francisco Caudet; Madrid: Alianza, 1982, p. 88.

En estos dramas casi siempre relacionados con los ciclos de Navidad y Pascua, los músicos tenían una función importantísima y solían colocarse tras una cortina que cubría parte del escenario. Es posible pensar que tales representaciones se llevasen a cabo también dentro de las iglesias, introduciendo los famosos "carros" para el tablado¹². Erasmo reprueba la música profana en los templos: "Es preciso que no se considere como lo esencial del culto divino un estrépito de voces y de órganos del que nada se comprende"; y un canonista como Martín de Azpilcueta critica contundentemente la aparatosidad de tales escenificaciones:

Invasión de la liturgia por la música; coristas de voz refinada que son causa de distracción para los fieles (...). Indiscreta mezcla en el oficio de Navidad, de las canciones profanas. Impertinencia del órgano, que a menudo toca tonadas conocidas sin preocuparse de la indecencia de la letra. Intromisión en los oficios de fantasías corales imitadas de Francia "con que cantando representan el son de los atambores y trompetas, el cabalgar, el tomar de la lanza, el pelear y los golpes del artillería con el alboroto de la guerra"¹³.

Esta clase de manifestaciones abre el campo de la creación vihuellística a obras tanto profanas como religiosas, cortesanas y populares, en un deseo de aportar obras polifónicas de músicos españoles y extranjeros y de dar variedad a las audiciones¹⁴. La técnica de composición polifónica de la escuela franco-flamenca fue considerada como la más perfecta, no sólo en España, sino también en las capillas musicales de Austria, Alemania e Italia hasta la primera mitad del XVI; por ello, nuestros vihuellistas, siguiendo la moda de la época, gustan de adoptar o escribir obras sobre una selección de misas, motetes y *chansons* de los más prestigiosos compositores franco-flamencos: Josquin, Fevin, Mouton, Jacquet, Crecquillon, Sermisy, Gombert, Richafort, Lupus, Willaert, Verdelot... La capilla neerlandesa de Carlos V fue el foco que centralizó tal influencia:

Carlos V no contó nunca con una capilla musical formada por músicos españoles para la ejecución de la polifonía sagrada y profana; para ello se sirvió siempre de sus maestros y cantores flamencos. Estos no tuvieron nunca una residencia fija en España durante la vida del emperador, al cual acompañaban generalmente en sus viajes por

¹² Sobre aspectos de la música escénica: Shergold, N. D.: *A History of the Spanish Stage from medieval times until the end of the seventeenth century*; Oxford: Clarendon Press, 1967.

¹³ Bataillon, Marcel: *Erasmo y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*; México: Fondo de Cultura Económica, 1983, 2.ª reimpr. en España, pp. 126 y 581, respectivamente.

¹⁴ Pedrell señala: "Los vihuellistas, veyent que les transcripcions d'obres sagrades polifòniques mal podien divertir al auditori, tingueren l'idea de prendre'ls temes de llurs tocats en altra part ben allunyada del cant pla y de son desenrotlló polifònic, y, al acudir a aquesta música, anomenada, ab menys-preu, vulgar, no endevinarien poster qu'aquesta música anava a empènyer l'art general vers una transformació completa de la tonalitat, conduintla res menys qu'a l'harmonia moderna"; *Catalech de la Biblioteca Musical de la Diputació de Barcelona*, p. 154.

Europa. El César se complació, no obstante, en contar siempre en nuestro país con músicos instrumentistas españoles para la ejecución de la música profana¹⁵.

El proyecto de los Reyes Católicos por conseguir una capilla y repertorio musical típicamente autóctonos tendrá que esperar hasta Felipe II, verdadero impulsor y mecenas de la música en nuestro país (a quien dirigen sus obras Diego Pisador y Miguel de Fuenllana).

Las composiciones que integran estas obras están escritas o bien para vihuela sola (o dos vihuelas en algunas piezas de Valderrábano) o bien para canto y vihuela. Entre el repertorio estrictamente musical, el artista dispone de una amplia gama de posibilidades para demostrar su imaginación y talento: fantasías, tientos, fugas, diferencias o variaciones sobre el tema de alguna composición melódica famosa en la época (como las diferencias sobre el "Conde Claros" o el "Guárdame las vacas") junto con danzas tanto para baile solo como para baile y canto: pavanas, gallardas, baxas, romanesca¹⁶.

En las composiciones acompañadas con la vihuela, el autor, inspirándose en el texto de la canción, compone una parte instrumental a dos, tres o más voces, dando unas veces preponderancia a la voz y otras al instrumento. Es notable la enorme variedad de textos estróficos, el romance y el villancico de amplia tradición, conviven con las nuevas formas de inspiración italiana; el gusto por lo clásico se refleja en el canto de versos latinos y las misas, himnos sacros, salmos... son el contrapunto espiritual que configura el repertorio vihuelístico.

La inclusión de romances en los libros de vihuela parece corroborar la gran aceptación y éxito que tuvieron en la época, lo cual demuestra que no se adscriben únicamente a ámbitos populares, sino que son acogidos con gran interés por los círculos cortesanos. Como señala Margit Frenk:

Fueron los músicos cortesanos de la segunda mitad del siglo XV los primeros que acogieron el canto romancístico (...). Tras los músicos vinieron los poetas, que, adoptando la forma antes despreciada, escribieron romances "artísticos", de tema y tono muy cultos, pero sin dejar deslizarse aquí y allá algún giro característico de los viejos romances¹⁷.

El tono culto adquirido por el romance se traduce en la inclusión de elementos líricos, como estribillos: "Paseáuse el rey moro / por la ciudad de Granada, / cartas le fueron venidas / como Alhama era ganada. / ¡Ay mi Alhama!"; cantares, e incluso como en el romance "En la ciudad de Betulia" con un *laudate* final en

¹⁵ *La Música en la Corte de Carlos V*; p. 141.

¹⁶ El término *romanesca* parece aplicado a un ritmo de danza practicado en Roma semejante a la gallarda. En Mudarra la melodía corresponde a la secuencia de "Guárdame las vacas", muy conocida en la época y glosada por diferentes autores.

¹⁷ Frenk, Margit: *Cancionero de Romances Viejos*; México, 1972, pp. XIV y XV del Prólogo.

latín: "Laudate Dominum Deum nostrum, / Qui non deseruit sperantes in se, / Et in me ancillam suam / Adimplevit misericordiam suam". El género experimenta a lo largo del siglo un proceso de "aristocratización", siendo posible pensar que los mismos músicos ejercieran un papel decisivo no sólo en el proceso de transmisión, sino también en el de modificación o creación de nuevos romances¹⁸. Díaz Rengifo escribe en su *Arte Poética Española*:

Los romances ordinarios no llevan repetición, que no sea de los mismos versos de cada quartete. Pero ay otros que repiten un verso tras cada dos Redondillas (...) otros tras cada una, y otros que no repiten versos enteros, sino una palabra con algún affecto. La qual variedad suele nacer de la música¹⁹.

Técnicamente, el proceso de consonancia del romancero, que se remonta a Enrique IV y los Reyes Católicos, convive con las tradicionales formas asonantadas hasta finales de siglo, cuando Lope y su escuela vuelven a implantar estas últimas²⁰. En cuanto al debatido tema de la composición en cuartetos como estrofa fija, que Baehr y Navarro Tomás fechan en 1589 con Lasso de la Vega, dista mucho —como se deduce del excelente artículo de Antonio Alatorre— de ser cierta²¹. Los libros de música para vihuela ilustran las afirmaciones de Alatorre. En los tres primeros romances de Milán: "Durandarte, Durandarte...", "Sospirastes Baldouinos..." y "Con pavor recordó el moro...", y el primer romance de Mudarra: "Durmiendo yua el Señor...", el texto musical se divide en dos partes, cada una de las cuales abarca cuatro octosílabos. Además, Narváez, Pisador y Fuenllana sólo transcriben los cuatro primeros octosílabos, "porque de quatro en quatro pies se han de cantar"²², independientemente de su contexto; de ahí que a veces queden faltos de sentido:

Ya se asienta el rey Ramiro,
ya se asienta a su yantar;
los tres de sus adalides
se le pararon delante²³.

¹⁸ Prieto, Antonio: *La poesía española del siglo XVI. (Andáis tras mis escritos)*; Madrid: Cátedra, 1984, I, pp. 161-171.

¹⁹ Díaz Rengifo, Juan: *Arte Poética Española*; Salamanca, 1592, p. 40. Conforme avanza el siglo, el romance experimenta un proceso innovador; se repiten palabras, versos..., bien al comienzo o al final del texto, produciendo así un efecto más conclusivo y encuadrador. Tal técnica literaria se corresponde musicalmente con la adopción de glosas instrumentales con las que los vihuelistas introducen o concluyen las piezas. El proceso culminará en el siglo XVII con la total ruptura de los moldes clásicos. Vid. Querol, Miguel: "El romance polifónico en el siglo XVII", *Anuario Musical*, X (1955), 111-120.

²⁰ Saunal, Damien: "Une conquête définitive du Romancero Nuevo: Le romance assonancé", *Abaco*, 2 (1969), 93-126.

²¹ Alatorre, Antonio: "Avatares barrocos del romance. (De Góngora a Sor Juana Inés de la Cruz)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXVI (1977), 341-459.

²² Narváez, *Op. cit.*, fol. 66.

²³ *Ibid.*, pp. 66-66v.

Estos romances líricos, compuestos en cuartetos y transmitidos con música refinada (frente al romance popular de melodía suponemos archiconocida por el pueblo) abarcan temas históricos tradicionales: "Ya se asienta el rey Ramiro...", "Guarte, Guarte, rey Don Sancho...", "Los barços traygo cansados..." (que narra la muerte de Don Beltrán en Roncesvalles); fronterizos y moriscos: "Paseáuase el rey moro...", "Con pauor recordó el moro..."; carolingios y pseudo-carolingios: "Sospirastes Baldouinos...", "Ya caualga Calaynos...", "Durandarte, Durandarte..."; trovadorescos: "Quien vudiesse tal ventura...", "La mañana de Sant Iuan..."; temas de la antigüedad clásica: "Triste estaua muy quexosa...", "Enfermo estaua Antioco..." y romances inspirados en la Biblia: "Durmiendo yua el Señor...", "Triste estaua el rey Daud...", "Ysrael mira tus montes...", "¡Ay de mí, dize el buen padre...", "Adormido se á el buen vieio...", "En la ciudad de Betulia..." Estos últimos romances son composiciones bíblicas tardías que elaboran elementos tradicionales, Valderrábano así lo confirma: "Historias de la Sagrada Escripura a sonada de romances viejos."

En el romance con *desfecha* o *deshecha* estaría la base de las ensaladillas. La *desfecha* solía ir como remate al final de una composición o intercalada a veces. Fuenllana es el único que incluye tres ensaladas de Mateo Flecha: "El Jubilate", "La Bomba" y "La Justa"; composiciones poéticas que mezclan versos de otras obras conocidas (en este caso todas anónimas) que debieron circular musicalmente por separado antes de que Flecha hiciera el arreglo polifónico. Literariamente, las ensaladas se caracterizan por una gran libertad, utilizando toda clase de metros, españoles y extranjeros, textos en latín y catalán, y palabras en francés, portugués e italiano.

Las ensaladas de Mateo Flecha están cargadas de un fuerte simbolismo espiritual, lo que recuerda algo muy común en la época: las poesías "a lo divino". En "El Jubilate" se narra la victoria de la Virgen María sobre Satanás, en "La Bomba" es de nuevo la Virgen quien evita que los cristianos-náufragos se ahoguen en el pecado y en "La Justa" se describe este típico juego renacentista, con dos atacantes: Lucifer y Cristo. Aunque Flecha fue considerado el inventor del género, Higinio Anglés encuentra un precedente en el villancico "Por las sierras de Madrid", de Francisco de Peñalosa, incluido en el *Cancionero Musical de Palacio*²⁴. Las tres ensaladas que transcribe Fuenllana se publican un año después de la muerte de Flecha, acaecida en 1553 y 27 años antes (nótese bien la diferencia) de que fueran publicadas por su sobrino en Praga²⁵. Indudablemente, el canal musical fue el único soporte para su conocimiento y transmisión antes de que la escritura las fijara.

²⁴ N.º 311 del *Cancionero Musical de Palacio*. Higinio Anglés lo considera precedente de las ensaladas de Flecha porque las seis voces se distribuyen de la siguiente forma: el cantus y el tenor cantan "Por las sierras de Madrid", el bajo canta el latín y las voces restantes cantan melodías populares en castellano (p. 413).

El romance va abriendo nuevos caminos en la lírica renacentista influido por otro género de gran aceptación en la época: el villancico, que experimenta un proceso paralelo de renovación. Distintos grados o clases se pueden establecer en el estudio del villancico: la composición con su forma más pura y composiciones que, partiendo de un estribillo popular, han sido modificadas por los poetas sirviéndose de él como pie para glosas o para crear coplas nuevas. En este último caso, el villancico puede aparecer como composición claramente culta o, habiendo intervenido la pluma de un autor, como aparentemente popular.

Junto a las formas cortesanas, en los libros de vihuela (como en el resto de los cancioneros musicales), predomina la tendencia a incluir villancicos originariamente populares, en los que el estribillo y las coplas presentan su forma más pura. Está claro que los músicos trabajan sobre temas conocidos, hubieran o no pasado por las manos de un poeta, transformándolos en composiciones polifónicas y fijándolos por medio de la escritura. A veces, la única diferencia entre una composición musical cortesana y otra popular estriba en que mientras el pueblo cantaba la composición escuetamente o con guitarra, en las Cortes se armonizaba con la misma melodía a varias voces y se tocaba con algún instrumento considerado cortesano.

La yuxtaposición de villancicos populares y otros más complejos y conceptuosos, fruto de poetas cortesanos, es clara, independientemente del problema de origen que los primeros plantean y que ya expuso Margit Frenk: ¿cómo saber que los en apariencia populares lo son en realidad y no son sino producto de una moda, escritos expresamente con la intención de parecer populares?²⁶ El vocabulario, la disposición métrica y la relación entre las distintas partes del villancico pueden contribuir a iluminar el problema; sin embargo, en algunos casos es imposible contestar:

Hay villancicos que son exclusiva y puramente populares, con un sabor y perfume tan especial, que es fácil distinguirlos de las composiciones en donde ya puede notarse el ingenio más o menos hábil de un poeta; pero ha habido, y hay en el arte moderno, artistas que, habiéndose asimilado al estilo popular hasta el colmo, llega éste a formar una segunda naturaleza en el artista; bebieron hasta apurar las heces del sentimiento del pueblo, y tales artistas han sido capaces de crear obras que suelen confundirse con las auténticas del folklore²⁷.

Independientemente de quien los escribe y atendiendo a criterios formales y no sociológicos, estos villancicos populares o "popularizantes" recogen los

²⁵ Flecha, Mateo: *Las Ensaladas*; Praga, 1581. Transcrip. y est. por Higinio Anglés; Barcelona: Diputación Provincial de Barcelona: Biblioteca Central, 1954.

²⁶ Frenk, Margit: "Dignificación de la lírica popular en el Siglo de Oro" en *Estudios sobre lírica anti-gua*; Madrid; Castalia, 1978, pp. 47-80.

²⁷ *Cancionero de Uppsala*; ed. moderna, p. 19.

temas típicos de la lírica tradicional, donde siguen apareciendo *la madre*: "Aquel cauallero, madre...", "Aquellas sierras, madre..."; *el amigo o la amiga*: "Y la mi cinta dorada...", "Si la noche haze oscura...", "No me llames sega la erua...", "Gritos daua la morenica...", "Quiero dormir y no puedo...", "De los álamos vengo..."; *la fuente o el río*: "En la fuente del rosel...", "No me habléys conde...", "Vos me matastes, niña en cauello..." y sus variantes como *el baño de amor*: "Con qué la lauaré...", "Si te bas a bañar Iuanica..."; *la garza*: "Si tantos halcones...", "Mal ferida va la garça..."; *la niña monja*: "¿Cómo queréis madre..." o *la monja enamorada*: "Gentil cauallero...", "Teresica hermana..."; *la malmaridada o los amores desdichados*: "La bella mal maridada..."²⁸, "Mal haya quien a vos casó...", "Puse mis amores...", "Torna, Mingo, a enamorarte..."; *la espera amorosa*: "¿De dónde venís amore..."²⁹. Este amplio panorama incluye además temas picarescos: "Agora viniesse un viento...", "Ysabel, Ysabel..."³⁰, "No sé qué me bulle en el carcañar...", "Morenica, dame vn beso..."; *moriscos*: "Si te quitasse los hierros..."; *pastoriles*: "Dime, ¿a dó tienes las mientes...", "Si me llaman, a mí llaman...", "Dame acogida en tu ato...", "Serrana dónde dormistis...", "Çagaleja la de lo verde...", "Quién te hizo, Iuan, pastor...", "Mira, Iuan, lo que te dije..."; y *religiosos*: "Oh qué en la cumbre...", "Alegrias, alegrías..."

El virtuosísimo lírico caracteriza las coplas de ciertas composiciones que podríamos considerar cultas: "Toda mi vida hos amé...", "Sospiró vna señora...", "Al amor quiero vencer...", "Amor que tan bien siruiendo...", "Arde, corazón, arde..."³¹, "Quien uuiesse tal poder...", "Pártense partiendo yo mis entrañas...",

²⁸ Fue uno de los villancicos más populares y glosados durante todo el Siglo de Oro. En el problema de la prioridad entre el romance y el refrán, "prioridad resuelta por Durán en su *Romancero* a favor del primero, y por Barbieri, del segundo", Romeu considera que "cabe la posibilidad de que a un romance anterior se añadieran los seis primeros versos, variantes todos del refrán, que ya había alcanzado entonces predicamento popular, o de que el romance se escribiera expresamente como ampliación del contenido de aquellos versos, imitando los estilos indicados y bajo el recuerdo de otros romances más arcaicos de motivo parecido" (ed. moderna del *Cancionero Musical de Palacio*, pp. 362-363).

²⁹ Valderrábano, *Op. cit.*, 23v-24. Recogido también en la *Recopilación de Sonetos y Villancicos a quatro y a cinco de Juan Vázquez*; Sevilla, 1560; transcrip. y est. por Higinio Anglés, Barcelona: C.S.I.C., 1946, p. 44 (cito por la edición moderna), aunque cambia el segundo verso de la copla:

Cavallero de mesura
No venís a la postura.

³⁰ Como señala J. M. Blecua, "Isabel, Isabel" caracteriza esa corriente picaresca que partiendo del *Cancionero Musical de Palacio* llegará a través de las *Coplas del huevo* o las *Coplas de las Comadres* a la poesía germanesca del Barroco; en "Mudarra y la poesía del Renacimiento, una lección sencilla", *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*; Madrid: Gredos, 1972, I, pp. 173-179.

³¹ En la edición de *Los seys libros del Delphin de Música*, Pujol destaca el carácter imperativo del primer verso, que sería "Arde, corazón, arde...", ya que así el acento prosódico coincidiría con el rítmico, y tendría sentido el pronombre *os* del segundo verso: "Que no os puedo yo valer..." (como imperativo aparece en la versión de Valderrábano: "Y, arded, corazón, arded, / que non vos puedo yo valer" y en la glosa que de este villancico escribe el Conde de Salinas). Pujol atribuye la pérdida de la *d* final al hecho de que Narváez era granadino, con lo cual fonéticamente *ardé* se correspondería gráficamente con *arded*.

"Pues te partes y te vas...", "¿Corona de más hermosas...", "A tierras ajenas...", "Nunca más verán mis ojos...", "Qué razón podéis vos tener...", "La mi sola Lau-reola...", "Dvélete de mí, señora...", "Quando las desdichas mías..."

Milán materializa además la evidente relación con Portugal (recordemos que *El Maestro* está dedicado al rey portugués Juan III) al incorporar el esquema métrico-estilístico y los temas de los cantares galaico-portugueses: "Quien amores ten...", "Falai, miña amor...", "Poys dezeys que me quereis ben...", "Levayme amor daquesta terra...", "Un cuydado que mia vida ten...", "Perdida teñyo la color..."³².

Evidentemente, la llegada de estos villancicos a los libros de vihuela, de índole cortesana, caracteriza esa "dignificación popular" de la que habla Margit Frenk o ese "nobilitare" renacentista que menciona Antonio Prieto:

...la poesía de tiempos renacentistas encontró un admirable cauce y pudo cumplir, a través de cortes, músicos y poetas, su ejercicio de nobilitare una materia popular³³.

Un punto aparte, aunque en estrecha relación con el villancico, lo constituyen las denominadas villanescas. La letra y la música, transmitidas como un todo global, son originariamente separables, y así la villanesca, con un esquema musical de origen italiano, se corresponde métricamente con los villancicos o canciones. Poco usada entre nosotros, Pisador y Fuenllana incluyen villanescas italianas para vihuela sola o para vihuela y canto³⁴, y la única composición caste-

³² Según Romeu Figueras: "Al tipo de cantiga de amigo con paralelismos perfectos, llamada de bailada encadenada o paralelística (...) se le conoce hoy (...) con el término de *cosante*. Todos los cosantes antiguos eran cantigas de amigo, pero muchas de éstas no eran cosantes". La elaboración culta de un género popular como el cosante (*o cosaute*) hace casi imposible la restitución del texto originario. Su desarrollo se funde así, en muchos casos, con el del villancico, siendo difícilmente discernibles ambos: "Un rasgo que ofrecen estos cosantes tardíos es la circunstancia de que todos ellos llevan un refrán inicial, o sea, un estribillo, cuyo contenido desarrollan los disticos y trísticos de cada composición (...) Sabido es que las formas estróficas de refrán inicial o estribillo más coplas glosadoras (...) son la antigua estructura que los músicos y musicólogos llamaban *villancicos*. (...) el hecho de figurar en los cosantes tardíos dichos elementos (...) podría hacer suponer una fusión de las dos formas; (...) por esta causa los copiladores musicales pudieron llamar *villancicos* a estos cosantes tardíos". Ante esa posible fusión entre cosante y villancico, hemos preferido considerar todas las piezas líricas de nuestro estudio como composiciones autónomas, independientemente de si se tratan de cosantes fragmentarios, cosantes tardíos u originariamente villancicos. Romeu Figueras, José: "El cosante en la lírica de los Cancioneros Musicales españoles de los siglos XV y XVI", *Anuario Musical*, V (1950), 15-61. Para el estudio del cosante y de su relación con cantares paralelísticos de diferentes zonas de España puede verse, también del mismo autor: "El cantar paralelístico en Cataluña. Sus relaciones con el de Galicia y Portugal y el de Castilla", *Anuario Musical*, IX (1954), 3-55. Y Asensio, Eugenio: "Los cantares paralelísticos castellanos. Tradición y originalidad" y "El cosaute y las cantigas paralelísticas", en *Cancionero Peninsular de la Edad Media*; Madrid: Gredos, 1970, 2.ª ed., pp. 177-215 y pp. 216-229 respectivamente.

³³ Prieto, *Op. cit.*, pp. 159-160.

³⁴ Las villanescas para vihuela sola que incluye Pisador son: "O dulce vita mea", "Toti voria contar", "Quanto de vele", "Madona mala vostra", "La cortesía", "Tutta, tutta sarissi" y para canto y vihuela: "Sempere me fingo", "Aquand, aquand haueria", "Lagrima mesti", "Madona mia, san me von",

llana que ha de tocarse según Pisador “a manera de villanesca” es un villancico de Mateo Flecha: “Qvé farán del pobre Iuan...” Daza utiliza la denominación de villanesca para poner madrigales: “Prado verde y florido...”, “Pues ya las claras fuentes...”, “¡Ay de mí sin ventura...”, “Adiós, adiós, verde ribera...”, “No vees amor...”, “Esclarecida luana...”, “Duro mal...”, “Dime manso viento...”, “Cállese ya Mercurio...” Literariamente, la villanesca en España es sinónimo de villancico o canción y como tal, pues, debe interpretarse³⁵.

Algo similar puede hacerse extensivo a la denominación de “soneto” utilizada por Valderrábano, que implica una diferenciación entre soneto musical y soneto literario, ya que ninguna de las composiciones incluidas bajo tal nombre corresponde a este último caso. Soneto instrumental aparece en Valderrábano como sinónimo de ‘son’, que puede ser una canción o una danza basada en aquella composición a la que su título alude. Para canto acompañado: “Auchelina, vel auchelina...”³⁶, “Eulalia, bor gonela...”³⁷, “Corten espadas afiladas...”, “A

“O bene mio fa famne vno fauore”. En su *Orphénica Lyra*, Fuenllana adapta las siguientes villanesca para vihuela y canto: “Oyme, oyme”, “Quando ti vegio”, “Madona mia”.

³⁵ Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana*; Madrid, 1611, p. 1.009, define villanesca como: “Las canciones que suelen cantar los villanos quando están en solaz. Pero los cortesanos, remedándolos, han compuesto a este modo y mensura cantarcillos alegres. Esse mesmo origen tienen los villancicos tan celebrados en las fiestas de Navidad y Corpus Christi”. Ateniéndonos al sentido, villancico y villanesca serían términos equivalentes, pero desde el punto de vista musical, son dos géneros distintos. La villanesca o *villanella* nació en Italia sin una combinación estrófica determinada, siendo todavía difícil establecer su origen concreto (algunos autores defienden una cuna napolitana) y más aún una definición exacta, dada la gran libertad poética y musical del género. Su desarrollo artístico aumentó el número de canciones polifónicas italianas de marcado carácter popular: *frottole, strambotti, villote, balletti*... En España, el uso de la villanesca se reduce a un número muy limitado de composiciones musicales, la mayor parte de las cuales no son sino canciones madrigalescas o simplemente villancicos. Miguel Querol aborda el cultivo de la villanesca en España y sus características musicales en la introducción a *Canciones y Villanesca espirituales*, de Francisco Guerrero (Venecia, 1589); transcrip. de Vicente García; Barcelona: C.S.I.C., 1955, I, pp. 25-32. Para Guerrero, [“chançonetas” serían los villancicos del ciclo de Navidad y “villancicos” los dedicados al Santísimo Sacramento, a la Virgen, etc.], es decir, en su producción, villanesca equivale sencillamente a villancico.

³⁶ En *Il segreto del Quattrocento*, de Fausto Torrefranca —citado por Emilio Pujol en el estudio de *Silva de Sirenas*, p. 45—, se atribuye el origen de este “soneto” a una *frottola* de Machetto Caro sobre el estribillo de la siguiente *villota*:

Ucelino, bel ucelino
Come sa tu ben cantar.

Si nos detenemos en este ejemplo, es porque sólo una tradición oral explicaría la conversión de “ucelino” en “auchelina”, “bel” en “vel” y “sa tu ben” en “say del bel”, dando lugar así a la composición que recoge Valderrábano:

Auchelina, vel auchelina,
Tu que say del bel cantar (...)

³⁷ Se trata —como en el caso anterior— de una versión de tradición oral, que juega con la melodía de las voces, transformando los vocablos, posiblemente de origen catalán, de alguna pieza semejante a la incluida en la ensalada *La Negrina*:

monte sale el amor...”, “Dichosa fue mi ventura...”; para vihuela sola: “Omni mal de amor procede”, “Lo que queda es lo seguro”, “Gentils Galans...”. Entre los primeros, Valderrábano adapta dos versos del *Orlando Furioso*: “Rugier qual sempre fui, tal esser voglio. / Fin a la morte, più se più si puote.” Chevalier recoge las octavas traducidas por Núñez de Reinoso, afirmando que “a estas octavas se les había puesto música en Italia y es muy verosímil que se cantaran en España”³⁸. Sin embargo, no sólo se cantaron sino que se constituyeron incluso en danza en diferentes países y así en teatro aparece el baile cantado del Rujero con esta letra:

Reinando en Francia
Carlos el primero,
asi con Bradamante,
vencido de su amor,
danzó Rugero...³⁹

La inclusión dentro de *Silva de Sirenas* de seis proverbios, tres de ellos populares y tres bíblicos⁴⁰, constituyen una gran novedad en el ambiente vihuelístico. Con un marcado carácter ejemplificador, estas composiciones manifiestan la estrecha relación existente entre el mundo de la música y el del refrán:

...muchos proverbios no sólo tienen aire de canción, sino que son o han sido canciones, y entre el mundo del refranero y el de la lírica musical hay como una zona intermedia en que ambos se encuentran, se mezclan, se funden y confunden⁴¹.

N'Eulàlia vol gonella,
Bernat,
N'Eulàlia vol gonella (...)

(Ed. moderna de *Las Ensaladas*, p. 46).

En *Silva de Sirenas*, fol. 22, alterado ya el texto:

Eulalia bor gonela,
Vernán
Eulalia bor gonela.

³⁸ Chevalier, Maxime: *Los temas ariostescos en el Romancero y la poesía española del Siglo de Oro*; Madrid: Castalia, 1968, p. 198.

³⁹ Baile impreso en Lope de Vega: *Octava parte de sus comedias con Loas, Entremeses y Bailes*; Barcelona, 1617 y que recoge también Cotarelo y Mori en su *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Járaras y Mojigangas* (n.º 204). *Ibid.*, pp. 227-231.

⁴⁰ Los tres proverbios populares son: “De hazer lo que iuré”, “Del trabajo que no alabo”, “Del que medra con engaños” y los tres bíblicos, aunque él señala “dos puerbios sacados de la Sagrada Escritura...”: “Sea quando recordares”, “Quien se quisiese salvar” y “Nadie si va descuydado”. *Op. cit.*, f. 21v.

⁴¹ Frenk, Margit: “Refranes cantados y cantares proverbializados”, en *Estudios sobre lírica antigua*, p. 154.

El canal de difusión musical da cabida también a los nuevos metros importados de Italia. Milán es el primero que introduce seis poemas en italiano: un soneto y dos canciones de Petrarca: "Amor che nel mio pensier vive e regna..."; "Noua Angeleta, soura l'ale accorta..."; "Gentil mia donna, i veggio..." un soneto de Sannazaro: "O gelosia d'amanti, horribil freno..." y dos sin atribución: "Porta chiascun nela fronte signato...", "Madonna per voi ardo e voi non lo credete..." Debido probablemente a sus viajes con el Duque de Calabria, Milán entraría en contacto con la poesía profana italiana.

Pero sin duda es Mudarra el primer vihuelista que manifiesta el influjo italianizante, ya patente literariamente en nuestros grandes poetas. Incluye siguiendo a Milán, sonetos en italiano: "La vita fugge et non se aresta un hora..." de Petrarca; "Lassato a il Tago su dorate arene..." sin atribución⁴²; "O gelosia d'amanti, orribil freno..."⁴³ de Sannazaro y, transcrita como soneto, parte de la Égloga II de *L'Arcadia*. Pero lo más destacable es que, por primera vez en un libro de vihuela impreso en España, aparecen sonetos en castellano: "Por ásperos caminos soy llevado...", Soneto VI de Garcilaso⁴⁴; y dos anónimos: "¿Qué llantos son aquestos? ¿Qué fatiga...?"⁴⁵ y "Si por amar el hombre ser amado..." La inclusión de un poema de Garcilaso sólo tres años después de la publicación en Barcelona de *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, junto con las variantes y errores entre ambas ediciones, hace pensar que el soneto que transcribe Mudarra derivaría de una tradición manuscrita o, tal vez, directamente oral⁴⁶.

El resto de los vihuelistas, excepto Narváez y Valderrábano, seguirán esta corriente. Hay que precisar que casi todos ellos señalan el nombre del compositor o adaptador musical, pero en poquísimas ocasiones el del autor de la poesía, lo cual presenta graves problemas, ya que si bien en algunas composiciones el

⁴² Sólo se recoge el primer cuarteto del soneto. Posiblemente su autor fuese un poeta español que escribió el texto en italiano, de ahí la mención del Tajo. El cuarto verso: "Alma per che l'orbe tutto geme" puede referirse a la muerte de la emperatriz Isabel, lo que incidiría en la hipótesis anterior.

⁴³ El texto presenta claras diferencias respecto a la edición de *L'Arcadia*. Rime; Venetia, 1583 y a la versión que del mismo soneto ofrece *El Maestro* de Milán. Véase ed. moderna de la obra de Mudarra, p. 84.

⁴⁴ Se sigue la numeración que señala Rivers en su ed. de Garcilaso: *Poestas castellanas completas*; Madrid: Castalia, 1981, 2.ª ed. Pujol compara el texto que ofrece Mudarra con el soneto original de Garcilaso, señalando todas las variantes entre ambas, claras desde el primer verso: "Por ásperos caminos soy llevado" frente a "Por ásperos caminos he llegado" como aparece en el *Libro Quarto*, fol. 194v del autor. *Ibid.*, p. 80.

⁴⁵ Soneto dialogado inspirado en la muerte de Doña M.ª de Portugal, esposa de Felipe II (ocurrida el 12 de julio de 1545). Pujol cuestiona la autoría del poema atribuido a Jorge de Montemayor, ya que aunque entre sus obras poéticas figura un poema fúnebre a la muerte de la princesa, el estilo podría hacernos pensar también en Gregorio Silvestre (portugués que escribió en castellano) o bien en el grupo de Cetina: Hurtado de Mendoza, Pacheco... *Ibid.*, p. 79.

⁴⁶ Así lo explica José Manuel Blecua en su artículo citado.

poeta musicaba sus propias obras o el músico creaba sus propios poemas⁴⁷, normalmente letra y música corresponden a autores diferentes. Es curioso observar cómo en el caso de Pisador, tan sólo se señalan dos versos de los famosos sonetos de Garcilaso: "Passando el mar Leandro el animoso..." y "Flérída para mí dulce y sabrosa..." ¿Se conocía ya el resto y era innecesario ponerlo? Fuenllana adapta como soneto una parte de la Égloga I de Garcilaso: "O más dura que mármol a mis queexas..."; el Soneto XXIX del mismo poeta: "Passando el mar Leandro el animoso..."; el Soneto de Boscán: "Amor es voluntad dulce y sabrosa...", su Epístola: "El que sin ti biuir ya no quería..." y dos anónimos: "Qvién podrá creer que yo jamás reposo...", "Dun spiritu triste y sin consuelo..." Daza incluye el Soneto V de Garcilaso: "Escrito está en mi alma vuestro gesto...", parte de su Égloga II: "Quán bienaventurado aquél puede llamarse..."; y uno anónimo: "Ay fortuna cruel, ay ciego amor...". Todo hace suponer que la difusión de nuestros poetas renacentistas no sólo se llevó a cabo de forma manuscrita (o impresa en algunos casos), la transmisión musical contribuyó a que muchas de sus composiciones llegaran a un mayor número de personas.

Mudarra es también el primer cultivador de las canciones con texto castellano al estilo petrarquista: "Sin dudar, nunca en gota cupo mar..."⁴⁸, y de Boscán: "Claros y frescos ríos...", junto con las coplas, manriqueñas: "Recuerde el alma dormida..."

En la utilización de la canción petrarquista podemos establecer diversas tendencias, tanteos y creaciones tanto autóctonos como mezcla de la escuela tradicional con el petrarquismo. Valderrábano incluye así dentro de su obra los primeros madrigales de Juan Vázquez⁴⁹ que han pasado al repertorio vihuellístico: "Quién me otorgasse, señora...", "Argimina nombre le dio...", "Señora si te oluidare..." y "Jamás cosa que quisiesse..." Fuenllana será el siguiente: "Oios claros, serenos...", de Cetina⁵⁰, puesto como villancico, "Mi corazón fatigado...", de Boscán, y "Agora cobrando acuerdo...", sin atribución. En cuanto a las endechas, en su origen canciones funerarias, compuestas en tercetos monorrimos, constituyen un ejemplo de canción popular que entra en los círculos cortesanos. El esquema de las endechas de Canarias (5 + 5) se puso de moda en el XVI, aunque

⁴⁷ El ejemplo más claro de esa unión entre poeta y músico lo constituye Juan del Encina, aunque puede hacerse también extensivo a otros creadores del XVI como Luys Milán, Cetina, Espinel...

⁴⁸ Jorge de Montemayor en su *Segundo Cancionero Espiritual*; Amberes, 1558, glosa el texto de esta canción.

⁴⁹ Valderrábano incluye los madrigales de Juan Vázquez cuatro años antes de que se editara su obra: *Villancicos y canciones... a tres y a quatro...*; Ossuna, 1551, precedente de su *Recopilación de sonetos y villancicos a quatro y a cinco*; Sevilla, 1560. Juan Vázquez puede ser considerado, sin duda, el primer madrigalista en lengua castellana.

⁵⁰ Popular madrigal de Cetina. Como señala Begoña López Bueno, el canal musical contribuyó a la fama del texto, al haber sido musicado por Guerrero. Vid. ed. de *Sonetos y madrigales completos* de Gutierre de Cetina; Madrid: Cátedra, 1981, p. 131.

éstas perdieron su carácter fúnebre, para convertirse en un canto amoroso melancólico o de gravedad. Dos endechas propiamente dichas se pueden señalar: "Para qué es dama tanto quereros..." (de hechura cortesana) y "Si los delfines mueren de amores..." (muy divulgada en la época)⁵¹.

El gusto por la antigüedad clásica se traduce en la adaptación musical de versos latinos de Horacio, Virgilio y Ovidio. Hay que diferenciar entre el verso musical utilizado por Cabeçón y otros organistas coetáneos⁵² y el verso literario utilizado por Mudarra. Los primeros versos para vihuela de Mudarra son un *planctus* posiblemente a la muerte de la Princesa Doña María de Portugal: "Regia qui mesto spectas cenotaphia vultu..."; la segunda composición corresponde al Libro IV de *La Eneida*, de Virgilio: "Dulces exuuiæ, dum, deusque sinebat..."; la tercera al *Epodo* II de Horacio: "Beatus ille, qui procul negociis...", y la última a la Epístola I de *Las Heroides* de Ovidio: "Hanc tua Penelope lento bit mittit Ulysses...". El verso en latín aunque supone una innovación en España de la mano de Mudarra (único cultivador entre nuestros vihuelistas), ya fue utilizado anteriormente por compositores y laudistas en los libros de *Intabulatura* venecianos.

Y por último, no debemos olvidar la presencia de la Biblia en las obras para vihuela, donde se incluyen misas, cánticos sacros y lo que es más importante, salmos (en Mudarra encontramos los primeros salmos que aparecen en una obra instrumental impresa en España en el XVI: "Nisi Dominus", Salmo 126, y "Exurge quare obdormis Domine", introito de la *Dominica* de la *Sexagésima*). La melodía de base de muchas de las composiciones religiosas parte de conocidas canciones profanas, sobre las que se ha hecho una adaptación polifónica sagrada. Es el auge de los *contrafacta* o versiones a lo divino de cantares populares. Sobre la canción de "L'Homme Armé" la misa del mismo nombre, algo parecido debió ocurrir con la "Missa de Faysans Regres", la "Missa de Hércules", de "Gaude Bárbara..." y aunque estos *contrafacta* citados o "misas parodias" son meramente musicales, es posible pensar que en algunos casos no sólo la melodía, sino también la letra se acomodase al espíritu religioso:

...las nuevas corrientes espirituales buscaban la aproximación al pueblo de los contenidos religiosos, y la adopción de una música conocida por todos favorecía, sin duda, ese propósito⁵³.

⁵¹ Margit Frenk analiza el tema en "Endechas anónimas del siglo XVI", *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, II (1974), pp. 245-268; y "Sobre las endechas en tercetos monorrimos", *Estudios sobre lírica antigua*, pp. 237-243.

⁵² El verso o versillo organístico es una "especie de intermedio o preludio que se intercala entre los distintos versillos de los salmos o cánticos de las estrofas de los himnos y otros cantos de la liturgia. Lo que se omite con motivo del órgano debe ser recitado por alguno del coro y en voz inteligible". Pedrell, Felipe: *Diccionario Técnico de la Música*; Barcelona: editorial de Víctor Berdós, 1894, p. 489.

⁵³ Alonso, Álvaro: *Poesía de Cancionero*; Madrid: Cátedra, 1986, p. 33.

Las composiciones poéticas musicadas en los libros de vihuela establecen nuevos aspectos de textualidad y de autoría e inciden en uno de los puntos más importantes del XVI: la renovación poética en una mezcla continua de profano y religioso, popular y culto, formas tradicionales y formas italianas. Ciertamente, sólo los textos escritos nos permiten establecer los diferentes caminos tomados por la lírica renacentista, sin embargo es preciso reconocer que en su realización, el corpus poético disponía también de otros circuitos de transmisión, revalorizar el musical ha sido nuestro objetivo, porque como dijo Juan Ramón: "la música y la poesía no son artes visuales, como algunos parecen creer"⁵⁴.

CARMEN VALCÁRCEL
(Universidad Autónoma de Madrid)

⁵⁴ Gullón, Ricardo: *Conversaciones con Juan Ramón*; Madrid: Taurus, 1958, p. 115.